

MaquinAira

En un año particularmente excepcional para la literatura argentina se realizó hace algunos días en Francia el coloquio internacional *César Aira: un episodio de la literatura argentina*, índice de la atención progresiva que recibe en todo el mundo la obra de Aira (que incluye más de cincuenta libros traducidos ya a varias lenguas). En esta edición, un examen del efecto-Aira en nuestras letras.

En el cuarto de las herramientas

POR ALAN PAULS

Como el que tiene un sueño, tengo este *flashback*: soy joven, muy joven, y voy a ver a Aira. En el camino hacia Flores me asalta un viejo escándalo: ¿tienen casa los escritores? ¿Quiero decir: "casa" –aparte de la mesa en la que escriben, la silla en la que se sientan, la libretita que los consume, la máquina de escribir, etc.?– La pregunta me deja tan perplejo que ni siquiera se me ocurre tomarme a mí de ejemplo para responderla. Tal vez sea demasiado joven para ser un escritor (aunque creo haber publicado ya una novela o dos), o lo que es seguro, en todo caso, es que a esa edad soy incompatible con cualquier ejemplaridad. (A tantos años de la escena, el síndrome, sin embargo, no me ha abandonado: basta que me encuentre con un escritor, no importa si malo o bueno, si admirado o indiferente, para sentir en el acto que yo no soy uno.) O quizá –más vulgarmente– me maree la proliferación de heladerías, negocios de ropa y galerías comerciales que hay a esa altura en la avenida Rivadavia. Tengo un solo miedo, todo el tiempo, y es el miedo infantil por excelencia: miedo de *pasarme*. (Y como un bobo pierdo, después, la oportunidad de preguntárselo al propio Aira: ¿por qué los niños, modernos como son, viven siempre bajo el imperio de lo lineal y tardan tanto en incorporar la idea de reversibilidad?) Llego, me hacen pasar. El camino me desconcierta: no veo libros por ninguna parte, y para colmo cruzamos por la cocina. (¡Soy tan joven, tan pre Puig, que no atino a pensar la cocina como espacio literario!) ¡Eh!, pienso. ¿Adónde me llevan? La entrevista tiene lugar en un cuartito decepcionante, pegado a la cocina –lo que alguien de otra época, mi abuelo, por ejemplo, hubiera llamado "el cuarto de las herramientas". Si hasta hoy, al recordarlo, me parece confundir el escritorio de Aira con una de esas largas mesas de carpintero que engalanan de tosquedad los livings elegantes... La entrevista es sobre cine. Tengo un programa de radio sobre cine y por alguna razón he decidido que Aira tiene mucho para decir al respecto.

Y en un momento de la conversación, mientras trato con dificultad de familiarizarme con los signos de su estilo (la concentración distraída, la evanescencia, la mirada puesta siempre en otro lado, la impresión de que todo le resulta más bien insignificante, o frívolo, o mal formulado, y *aun así* inexplicablemente interesante), Aira lo dice. Dice (cito de memoria): "El cine es la resta de todas las artes". Muy bien, pienso, he aquí una idea a considerar. Pero no tengo tiempo de considerarla porque la charla debe continuar, y la única forma de hacer que continúe es inventar nuevas preguntas, y si no pregunto yo, ¿quién? Así que improviso unas preguntas cortina de humo y charlamos un rato, hasta que no aguanto más y le digo, citando de memoria: "'El cine es la resta de todas las artes'. Me interesó mucho esa idea. ¿No podrías desarrollarla un poco?" Un silencio. El zumbido de la heladera se oye tan cerca que es como si estuviéramos en el corazón de la cocina. Y Aira dice, menos como disculpa que como advertencia: "Ah... Es que yo, cuando quiero pensar, no pienso. Y a veces, en cambio, *me sucede* pensar".

Y bien: no hubo caso. Aira no desarrolló. Cuando la entrevista llegó a su fin, su advertencia –que yo, iluso, había tomado por un alarde de suave histeria budista– se había convertido en una especie de negativa irreductible, tan intransigente (pero también tan delicada) como la que Melville le hace poner en práctica a Bartleby. O tal vez la histeria, que en un noventa por ciento de los casos, mucho más cuando el portador es un escritor, es histérica, es decir: acontece y cede, pica y se retracta, tal vez la histeria, en el caso de Aira, por alguna razón, capricho o destreza misteriosa, se sostuviera. Aunque pensándolo bien, ¿hay alguna mitología más alejada de Aira que la del sostener? Desarrollar es eso, precisamente: sostener, y Aira, como quedó claro en esa entrevista, no desarrollaba. No, no era enemigo del desarrollar, tampoco se negaba –estrictamente– a desarrollar; a la enemistad o la negación, políticas frontales, demasiado deudoras, todavía, del imperativo de sostener, Aira oponía una táctica más sutil, que parecía aprendida en un remoto manual de beligerancia oriental: la declinación. "El cine es la resta de todas las artes". Ese aforismo, Aira, como quien deja pasar una segunda taza de té, un scon, un escritor demasiado estentóreo, declinaba desarrollarlo. La diferencia no me parece inocua y es, creo, esencialmente narrativa. La negativa (la enemistad) es un gesto, una bravuconada, un límite, algo que nace y muere en el momento mismo de nacer. La negativa excluye todo devenir. Lejos de extenuarse en su fórmula, la declinación, en cambio, sigue actuando después, sigue trabajando, sigue declinándose en acto, todo el tiempo. (De ahí la frase, el mantra extraño, que yo no podía dejar de repetirme en silencio aquella vez, en el "cuarto de las herramientas", mientras Aira hablaba de alguna otra cosa: "No está desarrollando, sigue sin desarrollar, el muy cretino no piensa desarrollar".) La declinación, como el arte de narrar, es pura posteridad. Al declinar desarrollarlo, Aira, de algún modo, difería el sentido de su aforismo, lo transformaba en una promesa, una amenaza, una miniatura de bomba de tiempo llamada a estallar poco después, un poco acá, un poco allá, y a liberar su polen secreto en dosis homeopáticas.

Habría mucho para decir de esas maneras oraculares, mezcla de reserva, despiste y relámpago significante, con las que Aira desembarcó, desconcertándola hasta el malhumor, en la literatura argentina, tan afecta a construir a sus escritores como adalides de la intención, la voluntad, el trabajo. Aira, en efecto, tiene todo para ser un gurú, un gurú de la secta heterodoxa de Duchamp, de John Cage, de Macedonio Fernández: el gusto por la paradoja, el humor, el *nonsense*; la defensa de un concepto de verdad anintencional; el goce de lo instantáneo; la creencia en el azar; el culto simultáneo del secreto y de los mecanismos del secreto. Habría mucho para decir, sin duda, del modo en que Aira inocula, en una literatura tan abrumadoramente laica como la argentina, no me animo a decir un virus de religión pero sí, al menos, el cuerpo extraño, extrañísimo, de un esoterismo profano, a la vez inocente y perverso, alimentado con raciones parejas de budismo zen, de infancia, de surrealismo, de mística, de ciencia y de catatonia. Hay muchas maneras, seguramente todas atinadas, de designar ese cuerpo extraño. Yo propongo llamarlo *misterio*. (No invento nada; leo a Aira: ahí están, para darme la razón, "los misterios de Rosario", que no llegan a 15, como los del Santo Rosario, pero cuánto más vertiginosos son.)

Sí. Esa tarde, volviendo de Flores, ya sin el terror de perder de vista la altura de la avenida Rivadavia y pasarme, yo también pensé lo que muchos: que Aira "se hacía el misterioso". Pero lo interesante en él es que esa teatralidad, que sus detractores describen a menudo como una pura impostura, no disfraza, oculta ni enmascara nada –nada distinto, en todo caso, que eso mismo que despliega; es decir: la lógica del misterio–. Sin duda hay una actuación, una *performance* Aira, y por cierto muy sofisticada. Pero pensarla según la lógica de la hipocresía, que es como se suelen pensar en la literatura argentina los sistemas histriónicos de los escritores, es literalmente ir muertos. En ese sentido, preguntarse si "detrás" de la proverbial disipación mental aireana no se esconde una maniática voluntad de cálculo es mucho menos pertinente, y sin duda mucho más anacrónico, que preguntarse, como más de una vez sucedió, si Aira, "en el fondo", es un genio o un idiota. En todo caso digámoslo así: si Aira "se hace el misterioso" –y efectivamente, eso mismo es lo que se hace– no es porque tenga algo que ocultar, sino porque lo que su literatura trabaja (y lo que trabaja en y a su literatura) es la fuerza del misterio. En rigor, ¿qué hace Aira cuando declina la invitación a desovillar su frase misteriosa? Renuncia a mirar atrás, a regresar, a releerse. Renuncia a "transformar el proceso en resultado", como él mismo escribe a propósito de la escritura automática en Alejandra Pizarnik. (Y cuando Aira escribe sobre otro escritor, ya sean Pizarnik, Copi o Edward Lear, no hace otra cosa que ventilar su "cuarto de las herramientas" propio.) Y esa renuncia, quizás el único imperativo estético-político de los años '70 al que Aira, que más de una vez evoca su remotísima juventud radicalizada, permanece fiel, es también la clave de su singular relación con la historia. Como Orfeo, Aira renuncia a darse vuelta y a volver; elige el olvido, el escándalo de un olvido voluntario –comparado con el cual el de la memoria involuntaria suena a juego de niños–, con lo que la historia es literalmente conjurada, es decir: suprimida e invocada a la vez; suprimida como arrepentimiento, invocada como una suerte de presente fantasmal, documentado por los accidentes que cualquier revisión más o menos atenta no habría vacilado en cepillar.

Así, el Aira que se niega a corregir, que renuncia a recordar, a volver sobre sus pasos, a rebobinar, y elige siempre la fuga hacia adelante (avanzar, avanzar: una frase más, un libro más), perturba con una particular insidia las dos alternativas imaginarias más o menos canónicas de que dispone el escritor argentino a la hora de relacionarse con su propia práctica: la espontaneidad (el mito del escritor que escribe "sin saber lo que hace", atento sólo a la dimensión de los temas, las problemáticas, los contenidos y –en el mejor de los casos– las "técnicas") y el control (el mito del escritor que, además de estar en poder de todos sus secretos, se da el lujo de revelarlos razonadamente). Aira, por su parte, ni sabe ni deja de saber; suspende la instancia del saber (tan decisiva para el escritor espontáneo como para el omnipotente) con la estrategia del niño que cierra los ojos y menea la cabeza y decide que no, que no quiere saber, pero lo decide no para declarar cuál es el valor que le asigna al pensar en lo que hace, ni para privilegiar otra cosa, ya sea el "narrar", "la historia", "el tema", "el lector", como quieran llamarlo, sino más bien para que lo que hace, su práctica, pueda convertirse en el lugar de aparición, el teatro de un pensamiento. (De ahí la pertinencia del dilema: ¿genio o idiota? Los genios, como los idiotas, son irresponsables; no "producen" exactamente lo que hacen: más bien posibilitan, dan lugar, autorizan.)

"De lo que se escribió un día hay que reivindicarse al siguiente, no volviendo atrás a corregir (es inútil) sino avanzando, dándole sentido a lo que no lo tenía a fuerza de avanzar." Es lo que Aira llama el Procedimiento. Porque Aira el misterioso, el esotérico, el que renuncia a volver, es al mismo tiempo el adalid de la fórmula, el mago de las recetas, el número uno en el arte del manual de instrucciones. El mecanismo: eso es todo lo que parece interesarle cuando se pone a leer, lo que lo desvela, lo único que tiene entre ceja y ceja cada


FOTO: ARTURO CARRERA

vez que escribe sobre otro. Se diría que todo lo demás –todo lo que se puede encontrar en un escritor– es un pretexto, una vía de acceso o un obstáculo para llegar a esa especie de *ultima ratio* que ya ni siquiera es literaria sino "artística": el Procedimiento. (No es casual que cuando lee, Aira lea a menudo escritores que también hacen otra cosa, dibujan, pintan, hacen mamarrachos: como si esa vecindad con alguna forma de arte no literario fuera una suerte de condición esencial para todo efecto propiamente literario. Y tampoco es casual –es, creo, uno de los rasgos característicos de Aira en el paisaje de la literatura argentina contemporánea– que muchas de las categorías con las que nos invita a pensar su literatura no vienen de la literatura sino de las artes plásticas, del vector más duchampiano de las artes plásticas –la categoría de *ready made*, por ejemplo, o la utopía de una literatura conceptual–, o incluso de ciertas ciencias duras –la noción de singularidad desnuda, la de catástrofe.)

"A veces me sucede pensar", dice Aira en mi *flashback*. ¿Afectación? ¿Coquetería? Digamos mejor: vanguardismo –si la palabra, con esa desinencia drástica, pudiera retener por un momento algo de la fuerza anintencional con la que Aira a menudo intenta revitalizar gestos artísticos que a priori sólo se sostenían gracias al trabajo, la voluntad, el compromiso, etc. Roussel + Duchamp, digamos. O también Warhol –para repatriar una dimensión de puerilidad que acaso nos resulte más familiar, y también más irritante. (Es otro rasgo de Aira, ese estilo de irritar: no conozco escritor que en tan poco tiempo –20 años, digamos– haya recuperado, para reivindicarlas, muchas de las discapacidades y disvalores que rondan a la literatura argentina del siglo XX: la estupidez, la ingenuidad, el exotismo, la facilidad, la cantidad, el infantilismo, la frivolidad...) Pero el vanguardismo de Aira, como sus misterios, es esencialmente huérfano: no tiene dogma que lo apuntale ni autoridad que lo revele, y no parece obligar a ninguna clase de creencia. El mecanismo es lo que queda de la máquina vanguardia una vez que ha estallado: resortes, bisagras, piezas sueltas, todos esos órganos que la catástrofe ha convertido de golpe en instrumentos y que los niños se apropian con una fruición acongojada, no para reconstruir el juguete que colapsó (no para volver atrás) sino para ver de qué *otra cosa* pueden servir.

Aira dice que no corrige. ¿Hay que creerle? ¿Por qué no corregirlo, más bien? Aira no corrige antes de publicar; corrige *mientras* publica. O mejor: no es él quien corrige; es su literatura. "Viernes", leemos en *Diario de la hepatitis*: "La ondulación de la realidad. No, no está bien así. Debe decirse: la ondulación. La realidad es adjetivo". Y hay otro viernes donde la cosa empeora. "Viernes", dice: "Voy caminando en una dirección... en una, no en otra... por la rue de Rivoli, bajo la lluvia... No, no la lluvia en sí... más bien lo que empieza; quiero decir: empieza a llover... No empieza sino que termina. Empieza y termina a la vez. Termina y empieza. Es una indecisión en la que está lloviendo, ¡me estoy mojando! Y encima: perdido. No, no perdido porque es la rue de Rivoli..." Aira, escritor de mecanismos, encuentra el antídoto contra todo lo que amenaza con ponerlo del lado de una "literatura mecánica": la vacilación. ¿Cuánto hacía que la literatura argentina no se permitía ese lujo? La vacilación –gran valor gombrowicziano– es el modo específico, tonal, en que la literatura de Aira "resuelve" el problema de la corrección. Elimina de la corrección lo que a Aira más le molesta –el efecto de borrado, la falta de huellas– y, lo que es mucho más importante, *agrega cambio*, o impone una idea de cambio que no supone el reemplazo (de lo viejo por lo nuevo, de lo malo por lo bueno, de lo imperfecto por lo mejorado) sino una especie de vértigo de adición, un delirio de suma. Cambio y crudeza, es la ley del *action writing*: más, más, siempre más –y que lo viejo quede, quede presente, no deje nunca de quedar...

Es la misma lógica que rige la proliferación monstruosa, como alcohólica, de la obra aireana. Un libro más, y otro, y otro, y juro que éste es el último pero no, éste es el último... Un libro aquí, en esta editorial multinacional, otro acá, en México, otro para los cartoneros, éste para los españoles, para Chile este otro... Libros que crecen como conejos, firmados por un escritor del que se dice, acaso por las razones más equívocas, que es "único". (En un artículo célebre, Lévi-Strauss decía que la gran pregunta infantil era: ¿cómo de dos sale uno? La de Aira, escritor antiedípico, es: ¿cómo de uno salen múltiples?) Es, una vez más, el gran principio del misterio: eso –acontecimiento, milagro, *nonsense* original– que es mejor dejar en la sombra ("cuando quiero pensar no pienso") para que pueda haber narración, para que los relatos se multipliquen, los libros inunden el mundo, el Sistema Editorial colapse... Y una vez más el dilema: ¿son malos o son buenos los libros de Aira? Pero no; una vez más, no: el procedimiento no tiene nada que ver con la calidad. No la produce ni deja de producirla: simplemente es de otro mundo. El mecanismo, diría Aira, es creacionista, no productivo. Lo único no se opone al vértigo de la serie: es, al contrario, su condición de posibilidad. En ese sentido sí habría que decir que los libros de Aira no son ni buenos ni malos; son únicos –únicos en su especie, que es la especie de los libros de Aira, como es único el gesto de Duchamp, o de Cage, o de Puig, o incluso –en ese sentido– de Borges: como sólo son únicas las cosas que imponen su ley, inventan su posterioridad y condenan al mundo a repetirlas.

Intervención leída en el coloquio internacional *César Aira: un episodio en la literatura argentina del fin de siglo*, París-Grenoble, mayo de 2004.

Esa extraña influencia

POR A. P.

Con invitados de todas partes del mundo (pero mayoría argentina) y una asistencia casi perfecta (sólo faltó Francine Masiello, retenida en California por un problema familiar) se llevó a cabo en Francia, entre el 14 y el 17 de mayo pasados, el coloquio internacional *César Aira: un episodio en la literatura argentina del fin de siglo*. Coproducido por el grupo LI.RI.CO (Julio Premat, Diego Vecchio, Graciela Villanueva), de la Universidad París 8, y la Universidad Stendhal de Grenoble, búnker de Michel Lafon, especialista en literatura argentina y héroe taciturno del *Fragmento de un diario de Los Alpes* de Aira, el encuentro, signado por una extraña disciplina llamada "Argentinismo", tuvo su cara urbana y su cara montañosa, ambas bendecidas por el clima más hospitalario que los franceses recuerden en años. La cara urbana, laberíntica, fue en la Universidad de París VIII, en Saint-Denis; la montañosa fue en Grenoble, ciudad que Stendhal detestaba y donde todo o casi todo se llama Stendhal.

¿Por qué Aira, a esta altura temprana del partido? Muchos blandieron la pregunta para neutralizar esos colores póstumos que suelen contraer los escritores tan pronto los roza la institución coloquio. Su pertinencia, en todo caso, residía en la paradoja que ponía en escena. A los 55 años, con la usina literaria funcionando a pleno y un contagio internacional que crece a pasos agigantados, Aira parece muy lejos del estado más o menos taxidérmico que exigen los coloquios para ser unipersonales. Y sin embargo... Aira está, al menos en la literatura argentina, en ese punto crítico en que el escritor empieza a confundirse con sus *efectos*; un punto inestable, ambivalente, en el que los síntomas de vitalidad –pocos escritores permearon tan velozmente el *ethos* del campo literario argentino como Aira– pueden volverse indistinguibles de peligros como la irradiación epigónica o la consolidación de un nuevo sentido común, excéntrico, probablemente, y saludablemente esquizo, pero tan homogéneo y omnímodo como cualquier otro.

De todos los Airas que pasaron por la lupa del coloquio (el "indigenista", el metamorfoseador de espacios, el vanguardista, el cinematográfico, el Aira máquina soltera, el idiota, el filosófico, el artista del Todo Breve, el mitómano, el amigo de infancia de Arturo Carrera –responsable de la intervención más desopilante de todo el encuentro–, el autoficcionalizador, el ensayista, el suspensor del sentido, etc.), ese Aira *adhesivo* fue quizás el más interesante y problemático. Apareció al sesgo, recortado, quizás involuntariamente, por focos que apuntaban en otras direcciones, pero fue el que más interpeló –*feedback* imprevisto pero apasionante– a los discursos que se afanaban por merodearlo. Porque si hay alguna voz candidata a sucumbir al efecto adhesión, esa voz es la de la crítica. ¿Qué pasa cuando la crítica, para hablar de Aira, se pone a hablar *en el idioma* de Aira?

Entre el descubrimiento deslumbrado y la mímesis, la curiosidad desconfiada y la fascinación, la disección escrupulosa y el festejo, el coloquio (cuyas actas se publicarán en junio de 2005 en la revista *Tigre*, de la Universidad de Grenoble) funcionó como una suerte de pasada en limpio, un balance provisorio de algo que está y no está a la vez en la obra de Aira y que es su formidable *influencia*: ese poder tejido de impoder y fragilidad que hace que antes de Aira no parezca haber nada, que Aira aparezca al mismo tiempo como el primer y el último escritor de la literatura argentina y que todos los paisajes –de los más afines a los más refractarios– estén volviéndose un poco aireanos o ya lo sean, incluso, antes de nacer.

Crónicas de la vidente



REVELACIÓN DE UN MUNDO
Clarice Lispector

Trad. Amalia Sato
Adriana Hidalgo,
Buenos Aires, 2003
330 págs.

POR FLORENCIA ABBATE

Imaginemos a una escritora bella como una orquídea, cuyo afán de soledad le valió reputación de inaccesible y vive envuelta en un cierto aura mítico, perfume irresistible para un leal puñado de devotos lectores. Imaginemos ahora que alguien llama a su puerta una mañana, acude a abrir y ve a una joven despeinada, con un diario en una mano y un paquete rarísimo en la otra, que le dice con gran excitación: "Soy tímida pero tengo derecho a tener mis impulsos; lo que usted escribió hoy en el diario fue exactamente lo que siento, y entonces yo, que vivo enfrente de su casa y vi su incendio y sé por la luz encendida cuándo usted está con insomnio, yo, entonces le traje un pulpo".

Revelación de un mundo reúne las crónicas que Clarice Lispector empezó a publicar en el *Jornal do Brasil* en 1967 (tras un descuido doméstico, dormirse fumando, que le valió quemaduras e injertos en la mano derecha), y que continuó haciéndolo de manera semanal hasta que, a principios de 1974, el diario decidió prescindir de sus servicios. Más allá de cuál haya sido la causa real de su despido, estos textos dan material para inventar argumentos verosímiles. "Crónicas". Sí, está bien, pero, ¿de qué clase? Crónicas que probablemente sólo una mujer –y acaso "amparada" en el interés que el misterio de su vida despertaba– pudo haber osado realizar. Lispector fuerza el género a su antojo, hasta transformarlo en un medio de plena expresión de su subjetividad. Un tono menor para una empresa mayor: la más absoluta libertad de temas –como señala Amalia Sato en el prólogo– y "la omnipresencia de su yo conflictuado". Para Lispector, la descripción de sus mucamas merece la misma atención que una carta dirigida a un ministro. Condena la matanza de los indios y comenta la opinión de un terapeuta sobre ella. Declara que las víctimas no deben perdonar a los verdugos sino ejercer su crueldad, al tiempo que celebra los pequeños placeres de la intimidad burguesa (la cama, la buena comida, el jardín). ¿Compromiso social? ¿Frivolidades? No hay contradicción alguna, por un lado porque la fuerza de su estilo borra toda distinción, y por otro porque el fundamento de lo heterogéneo se resume en el título de una de sus crónicas: "Me hago cargo del mundo".

Y el mundo son los mares, un vestido, los shows televisivos, Chico Buarque, sus hijos, la belleza de Brasilia, los taxistas, su dolor y su cólera, la primavera, los sueños y un sinnúmero de otras cosas y, en el límite: Silencio. Por eso, aunque ella "tenga el impulso" de usar el espacio de una "crónica" para decir que se siente perdida en eso de ser una cronista y obtener dinero a cambio de escribir, o mencione que algún lector devoto le reprocha que esté depravando su pureza en un medio popular, invita a la vez a suponer que en sus ojos panteístas el carácter sublime del arte o del artista y lo popular, e incluso lo pueril, integran un todo al que abraza en su conjunto.

La emoción, el candor, el capricho, la perplejidad, la ira, tales son las encarnaciones que dan forma a ese generoso, exquisito modo de la religiosidad en la escritura de Lispector. Amor al mundo que imita al de Dios hacia sus criaturas. Imaginémosla ahora con Jandira, su cocinera: "Una de mis hermanas estaba visitándome. Jandira entró en la sala, la miró muy seria y de repente dijo: 'El viaje que la señora desea hacer se cumplirá, y la señora está pasando por un período muy feliz en su vida'. Y se retiró. Mi hermana me miró, espantada. Un tanto intimidada, hice un gesto con las manos para significar que yo nada podía hacer, al mismo tiempo que le explicaba: 'Es que ella es vidente'. Mi hermana me respondió tranquila: 'Bueno. Cada uno tiene la empleada que se merece'".

SE TRATA DEL REALISMO

EDWARD LEAR
César Aira

Beatriz Viterbo
Rosario, 2004
188 págs.

POR GUILLERMO PIRO

Raro. Hasta ahora, en sus artículos y ensayos, César Aira había eludido el tema de la traducción. No la referencia correctiva, que en la mente de quien se ha dedicado a ese oficio resulta inevitable, que ejerce continuamente (hace relativamente poco se refirió en un artículo publicado en el diario español *El País* a la traducción de la primera frase de *Moby Dick*, que según él no debería traducirse por "Llámenme Ismael" sino por "Puede tutearme"). Ahora, Aira, con el pretexto de entender y "organizar la dispersión que suscita la lectura" de los *limericks* de Edward Lear, ha teorizado un par de temas que a esta altura representan su más alta preocupación: la traducción, obviamente, y el realismo.

¿Qué es un *limerick*? Un poema de cinco versos con rima aabba, que presenta siempre alguna hazaña o característica desopilante de un personaje que casi siempre vive en una ciudad que se menciona en el primer verso. *Edward Lear* reúne entonces una breve biografía, no mucho más extensa y fidedigna que la que podría encontrarse en cualquier buena enciclopedia, y una larga serie de reflexiones acerca del *limerick* (digámoslo de una vez: no fue una invención de Lear), nacidas espontáneamente a partir del intento de traducir el sentido y poniendo de manifiesto las dificultades propias del género.

Con relación al realismo, Aira ve que en el *limerick* éste proviene de las rimas; el realismo queda establecido por la mecánica sonora del poema, arbitraria respecto de la realidad. "¿No es siempre así?", se pregunta Aira. Y responde: "Hay que tener en cuenta que el realismo se hace con la imaginación, y cuanto más lejos, y en direcciones más inesperadas, vaya la imaginación, mayor será el realismo. Y la imaginación nunca va tan lejos como la realidad". En el *limerick*, en tanto elogio de la improvisación y de la precisión, está implícita la posibilidad de que el traductor elija entre dos caminos a seguir: el de la traducción en prosa de la historia, o la construcción de otro *limerick*, en otro idioma. ¿Pero no ocurre lo mismo con cualquier texto literario que se pretenda traducir? ¿No es eso lo que suscitó las más antiguas reflexiones acerca del arte de traducir, que pueden resumirse en esa frase banal, machista y transparente, pero al mismo tiempo perfectamente ejemplificadora, que compara al resultado en la lengua "final" con una mujer, que si es fiel es fea, y si es bella es infiel, o en esa otra acuñada por Octavio Paz, la de "literatura o literalidad"? Sí, pero aquí pasa algo más.

Los *limericks* de Lear siempre vienen acompañados de una ilustración (que esta edición lamentablemente omite). Aira ve en esas ilustraciones un efecto de "control", una auditoría para traductores: si se atreven a cambiar la historia, ella los delatará (que es lo que las ilustraciones hacen en muchos casos con las devotas traducciones de Leopoldo María Panero). Esos dibujos son "documentos del instante". Lear, excelente paisajista, hacía caso omiso de toda técnica, improvisándolos torpemente, apresurado por hacer visible algo complicadamente extraño, "cuya extrañeza proviene de las manipulaciones de la lengua que se está haciendo visible, el instante de la cristalización del discurso en versificación". La velocidad entonces es consustancial al estilo, porque la función del dibujo es documentar el instante del sinsentido. Para Aira, traducir un *limerick* queda en el campo de la paradoja, porque "traducirlo es dotarlo del sentido a cuya negación debía su razón de ser", y propone un modo de reponer el sentido: tomar el *limerick* como un resumen taquigráfico de una historia que no tendría nada de extraño, o que en todo caso "será tan extraña como tantas cosas que suceden, no digamos en la realidad sino en las novelas realistas". En sentido inverso, las mejores novelas son las pasibles de ser resumidas en una frase aparentemente desprovista de sentido.

Un nuevo libro de Aira siempre es una buena noticia. Es incluso una buena noticia cuando edita libros que no nos gustan, porque en cualquier caso su "producción" en serie conforma ya en sí una obra aparte. Los suyos ya no son libros sino "movimientos", en el sentido de que son partes de otra obra más extensa, de límites imprecisos. La aparición de *Edward Lear* después de *El tilo* debe tener alguna conexión oculta que es preciso descubrir prestamente, y si *El tilo* nos gustó o no es algo que carece absolutamente de importancia.

ENTREVISTA A MIGUEL MURMIS Y A JUAN CARLOS PORTANTIERO

De parto

Autores de un clásico de la sociología histórica, *Estudios sobre los orígenes del peronismo*, Miguel Murmis y Juan Carlos Portantiero, en diálogo con *Radarlibros*, se refirieron al origen del peronismo, a la militancia de los 70, a la incompleta industrialización de la Argentina (y a cómo las potencias extranjeras pudieron tener algo que ver en el asunto), e incluso a las diferentes formas de encarar la cientificidad en la sociología.

POR MARTÍN DE AMBROSIO

Desde hace unos días está (nuevamente) en librerías *Estudios sobre los orígenes del peronismo*, libro considerado un clásico de la sociología histórica argentina. Allí, Miguel Murmis y Juan Carlos Portantiero develan las causas objetivas del nacimiento del peronismo, en momentos –décadas del 30 y el 40– de una incipiente industrialización y de un reacomodamiento de las clases bajas que, ya en las ciudades, se transformaban en clases obreras. La nueva edición de *Estudios...* mantiene del original la división en dos partes (los dos artículos que conforman la obra: "Crecimiento industrial y alianza de clases en la Argentina 1930-1940" y "El movimiento obrero en los orígenes del peronismo") y le agrega un luminoso prólogo de Hernán Camarero que habilita la leyenda "Edición definitiva" que brilla en la tapa.

En su momento, *Estudios...* –cuya primera edición se hizo en 1971 y que desde entonces es lectura obligatoria en numerosas carreras universitarias– terminó con un par de mitos en torno de la Década Infame. Por un lado, que la industrialización por sustitución de importaciones había sido hecha contra la voluntad de los grandes terratenientes: el libro demuestra que sí les convenía y que quienes estaban en contra eran los pequeños oligarcas, defendidos con enjundia por la Unión Cívica Radical.

Por el otro, que la división que se hacía –sobre todo en la izquierda— entre obreros nuevos y obreros viejos era cierta (esa diferencia explicaba que los "nuevos", llegados del interior y sin experiencia sindical socialista o comunista, adhirieran al populismo): el libro demuestra que la alianza de clases que proponía el peronismo era conveniente para todos los trabajadores por igual.

Dice Camarero en el prólogo que "detrás de una arquitectura expositiva cuidada y prudente, en la obra puede descubrirse una dimensión política". ¿Existían esos propósitos cuando encararon la escritura o lo pensaban más bien como un trabajo científico?

Murmis: Más o menos. Lo que pasa es que en aquella época no había una frontera tan estricta. Uno hacía un trabajo que consideraba científico y al mismo tiempo creía que eso iba a servir para la militancia. La principal característica de un trabajo científico, al menos en nuestro campo, es que no sólo uno pone ideas e interpretaciones de lo que le parece cierto sino que además hace un esfuerzo especial para demostrar que es verdad, por eso uno va a fuentes, recurre a estadísticas. Ese esfuerzo ahora está diluido, ya que hay mucha gente de sociología que tiene sus imágenes, sus visiones, muy interesantes a veces, pero no hace ese trabajo de demostrar que lo que dice es verdad, no muestra documentos, no entrevista a nadie. Nosotros, en cambio, queríamos hacer un material que tuviera ese esfuerzo de búsqueda de datos.

Portantiero: En mi caso es imposible escindir el estímulo de la política del trabajo académico. Ambas inquietudes están entrelazadas. Pero es cierto también que en el caso de los textos que forman los *Estudios...* la investigación no estuvo sometida a la necesidad de probar alguna tesis política sino más bien a explorar una realidad que nos parecía insuficientemente tratada no sólo por Germani o Di Tella sino también por los ensayistas nacionalistas (Ramos, Puiggrós, Jauretche, Hernández Arregui); ambas, por otro lado, también con fuerte inspiración política. En ese sentido, claro que nuestra posición podía transformarse en parte del debate político que se potenciaría en los 70. Y así fue. Pero no hay que olvidar que cuando estos textos fueron escritos en 1968 no se había producido aún el Cordobazo ni el país había entrado en la vorágine.

¿Ser "científico" también era una elección política?

Murmis: Sí, creíamos que con el marxismo podíamos iluminar la verdad... Es que si uno no se plantea el compromiso de buscar en la realidad los índices de que lo que se dice es verdad, ¿cómo se puede saber que es verdad? Existen muchas tendencias intuicionistas. Por ejemplo, parece que Jauretche tiene una conexión directa con la realidad y entonces automáticamente lo que dice es cierto sin justificación alguna. Horacio González –recientemente nombrado en la Biblioteca Nacional– es un representante poderoso de esta visión según la cual lo que se necesita no es una sociología llamada científica sino una sociología que penetre la realidad. Yo leí cosas de Horacio y me dijo "pero acá algo falta", y es que él nunca se preocupa por comprobar si lo que dice es verdadero o no. Aunque, sin duda, siempre dice cosas interesantes. Pero, en fin, son dos líneas: gente que cree en esta captación intuitiva de la realidad y los que creemos en una cosa llamada ciencia.

El libro se ubica en un punto intermedio entre la posición antiperonista de la intelectualidad y la izquierda tradicional y la aceptación acrítica de los defensores del peronismo. ¿Esa posición es la que van a tomar los grupos de izquierda y de guerrillas que actuaron en los '70 y fueron a buscar la revolución a través del peronismo?

Murmis: Creo que no. Esa preocupación por la racionalidad no era algo que tuviera presente mucha gente por aquella época. Era más una lucha de posiciones, con los enemigos, los apologéticos y los acompañantes del peronismo. Pero no creo que interesara mucho la racionalidad de nuestro trabajo. En realidad, nosotros les quitamos poesía a las dos posiciones y fuimos por un camino intermedio, posición relativista que no entusiasmaba a nadie.

Portantiero: Nosotros confrontamos con dos tradiciones que, pese a que decían lo mismo, lo valoraban de diferente manera. Tanto la izquierda como el nacionalismo popular coincidían en la primacía de los "nuevos obreros" en la emergencia del peronismo, pero mientras la izquierda comunista y socialista veía en esto una limitación para la conciencia de clase, los otros argumentaban que en esa "virginidad" política de los nuevos contingentes se halló la clave del costado revolucionario del peronismo. Nuestra posición, en rigor, no era valorativa: el peronismo no era mejor o peor según haya sido el corte entre "nuevos" y "viejos".

Uno de los trasfondos del libro (pese a que no se hace hincapié en ello) es la presión internacional para que la Argentina no se termine de industrializar, bajo la amenaza de no comprar productos primarios locales si a su vez el país no adquiría las manufacturas extranjeras. ¿Se puede hablar de una confabulación –o algo así– para que el país no se desarrollara completamente?

Murmis: Juan José Llach, que trabajó con Cavallo durante el gobierno menemista y luego fue ministro de Educación de la Alianza, publicó un comentario en la revista *Desarrollo económico* en el que decía que nuestro libro tenía un defecto fundamental, que era que no se daba cuenta de que toda esa alianza que nosotros planteábamos estaba garantizada por el imperialismo, por los grandes intereses del imperialismo que querían que la Argentina sólo se industrializara en la medida en que lo hizo. Para nosotros fue una gran vergüenza, porque dijimos "uy, Llach tiene razón".

Un misterio a develar, ahora, tiene que ver con el mantenimiento del movimiento peronista, tan polimórfico, que por otra parte parece ser el único en condiciones de gobernar el país...

Murmis: Nosotros no estudiamos el tema pero una vez Portantiero me dijo que podríamos escribir algo así como unos *Estudios sobre el final del peronismo*. Y yo le respondí "me parece que es un poco prematuro".

NOTICIAS DEL MUNDO

NOTICIAS DEL MUNDO

¿Una sola o varias lenguas? Con la presidencia honoraria de Adolfo Pérez Esquivel, el Serpaj, la Cátedra de Etnolingüística de la Universidad de Rosario, el Movimiento Nacional de Empresas Recuperadas (entre otras organizaciones) organizan el I Congreso de laS LenguaS, como una respuesta al imperial y monumental Congreso de la Lengua que tendrá lugar durante el mes de noviembre en la ciudad de Rosario, bajo los auspicios de las Academias de la Lengua de los distintos países hispanoparlantes. La iniciativa, que fue presentada el pasado 16 de abril, se articulará en varios tiempos. El próximo 19 de junio se realizará en Buenos Aires (Hotel Bauen recuperado) la Jornada de Lenguas y Lenguajes hacia el Primer Congreso de laS LenguaS. En esa ocasión se hará pública la estructura general del "anticongreso" presidido por Pérez Esquivel, que tendrá lugar también en la ciudad de Rosario y también durante el mes de noviembre pero con un acento mucho más marcado en el análisis de los problemas de identidad asociados con las diferentes lenguas americanas. Se encuentra abierta la inscripción para las diferentes áreas temáticas. Mayores informes pueden solicitarse a congresolenguas@hotmail.com, icaroartes@icaroartes.com.ar y congresolenguas@icaroartes.com.ar.

En voz baja El próximo martes 15 a las 20 se presentarán en el Ciclo Confesionario: Historia de mi vida privada, Albertina Carri, Sergio Bizzio y Laura Ramos, con presentación y moderación de Cecilia Szperling. La cita es en la sala Sosa Pujato del Centro Cultural Ricardo Rojas (Corrientes 2038). La entrada es libre y gratuita.

¡Qué moderna! Los días miércoles 4, jueves 5 y viernes 6 de agosto (de 18 a 20) y el sábado 7 de agosto (de 17 a 19) tendrá lugar el seminario "¿Por qué estudiar el modernismo en el siglo XXI?", dictado por la especialista Gwen Kirkpatrick. El seminario se abocará al estudio de poemas, cuentos, crónicas y ensayos de algunos de los principales autores del modernismo hispanoamericano (Rubén Darío, José Martí, J.E. Rodó, Delmira Agustini, Leopoldo Lugones, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, José Asunción Silva, Horacio Quiroga y Juana Borrero). Gwen Kirkpatrick es profesora del Departamento de Español y Portugués de las Universidades de Washington y California, Berkeley. El seminario es gratuito con inscripción previa y la capacidad es limitada. Informes e inscripción en el Rojas (Corrientes 2038), de 14 a 19.

LOS INTELECTUALES Y EL PRESENTE

Democracia, ética y desigualdad

El filósofo francés Alain Badiou estuvo nuevamente en Buenos Aires, invitado por la embajada de su país. Actualmente es profesor en la Universidad de París VIII. A continuación, un diálogo con *Radarlibros* que se suma a la serie de entrevistas con intelectuales europeos que discurren sobre la escena contemporánea.

POR VERÓNICA GAGO

En su primera juventud, Alain Badiou fue sartreano hasta toparse con Althusser, con quien mantuvo una relación discipular. También Lacan dejó marcas en su formación. Badiou es autor de una vasta y compleja obra (*¿Se puede pensar la política?*, *Manifiesto por la filosofía*, *San Pablo*, *Condiciones y Rapsodia por el teatro*) en la que se destaca su monumental ontología *El ser y el acontecimiento*, traducida al castellano por el filósofo argentino Raúl Cerdeiras.

Usted ha realizado una crítica radical a las políticas humanitaristas por el modo en que identifican la ética con los derechos humanos. ¿Podría explicarnos en qué consisten sus objeciones?

–Creo que la cuestión fundamental en el mundo hoy es, en realidad, la cuestión de su reparto entre una parte minoritaria de la población que es rica y vive confortablemente y una gran mayoría de personas que se encuentran en una situación muy difícil. Por lo cual, la gran cuestión política contemporánea es la igualdad. Es de aquí de donde debemos partir y debemos encontrar una orientación política para este problema. Si no hay una política sobre este problema de la igualdad, tendremos –ya tenemos– grandes violencias, injusticias y egoísmos. Los derechos humanos y el respeto al hombre deben ser tratados en el interior de una política de la igualdad; y cuando no es el caso, termina expresando, pura y llanamente, la voluntad conservadora de las potencias. Es impresionante ver que todas las fuerzas militares que intervienen en nombre de los derechos humanos finalmente terminan siendo las fuerzas militares de las grandes potencias. Y no podemos sino sospechar que están defendiendo su posición dominante.

Usted sostiene que no puede existir una ética abstracta: entonces, ¿en qué situaciones concretas imagina esta vinculación de una ética con la igualdad?

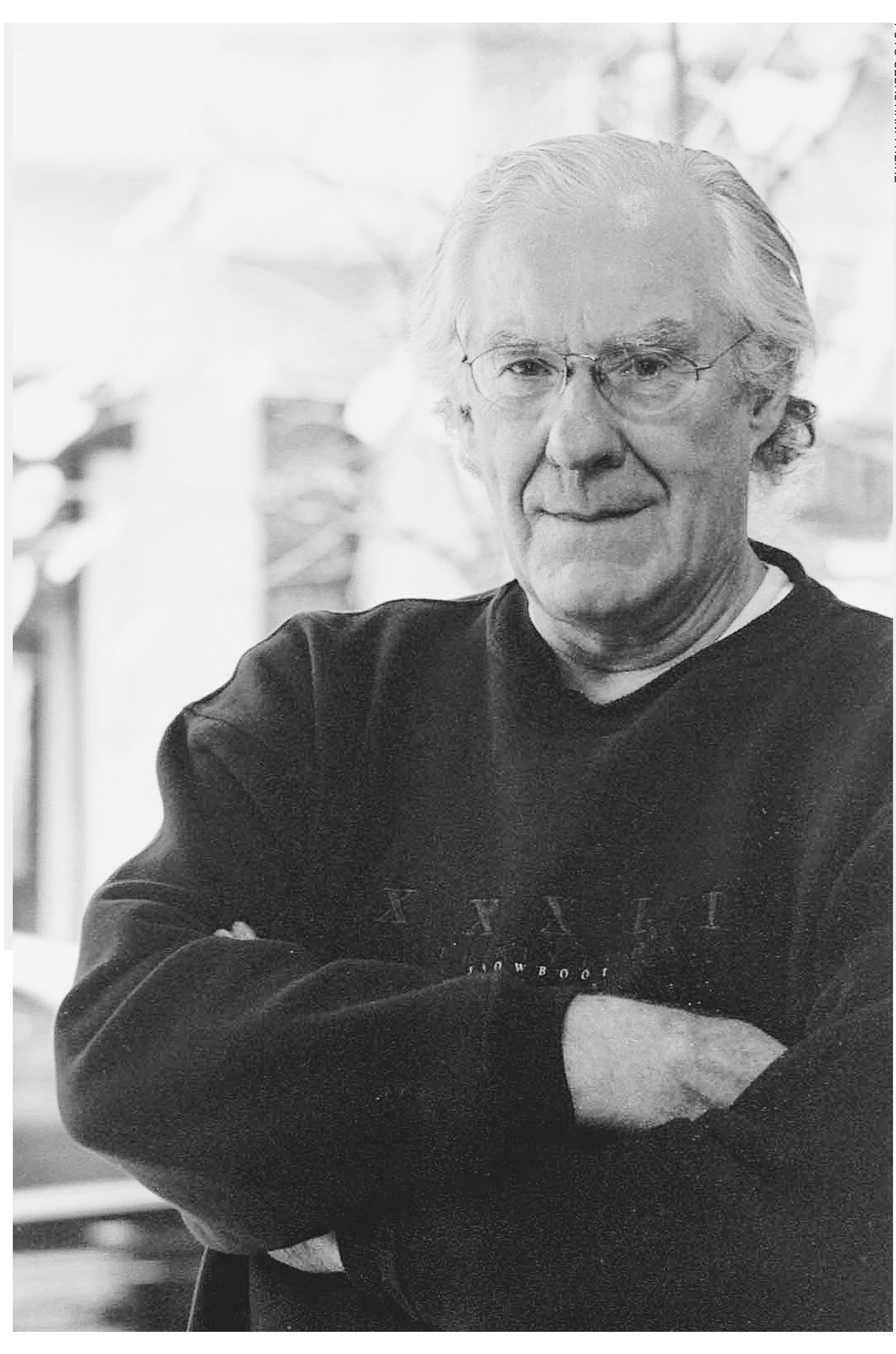
–En todas las situaciones políticas, extremadamente diferentes, hay ante todo un punto de igualdad. Tomo un ejemplo de mi país: la gente más maltratada, los más perseguidos y los más pobres en Francia son los obreros de origen extranjero, africanos o árabes. Hacer una política de la igualdad consiste en organizarse con ellos para que puedan tener los mismos derechos que todos los demás: para que puedan caminar por la calle sin que los detengan, para que puedan tener una vivienda digna. Es una batalla política igualitaria. Dentro de esto hay una posición ética que puede consistir, por ejemplo, en decir "todo el mundo debe ser respetado en un país". Pero si no hay un vínculo real con esta gente, si para vos son tan abstractos como lo son para el gobierno, no vale la pena hablar de ética. Entonces, hay que partir de la situación concreta de la gente, definir una orientación política y recién ahí se puede resaltar el principio ético. Es un simple ejemplo, pero lo podríamos multiplicar. Hay ética cada vez que hay una situación que se está transformado y cuando uno participa de esa transformación. Y esto vale para la política pero no solamente: pienso, por ejemplo, que hay una ética artística. El artista, desde el interior de su obra o invención, va a manifestar una exigencia, una continuidad que es una ética de la creación. Pero esta ética de la creación nace a partir de su trabajo. Y es por eso que pienso que la ética existe dentro de situaciones y no son las situaciones las que existen a partir de la ética.

En ausencia de una ética abstracta, entonces, se disuelven los criterios universales del Bien y el Mal. En relación a esto: ¿cómo analiza la imagen generalizada por el discurso de Bush de la existencia de un "Eje del Mal"?

–A mis ojos, la posición "moral" de Bush es una posición absolutamente antiética. Porque justamente parte de una definición del Bien y del Mal que es bastante simple: los intereses norteamericanos son el Bien y todo lo que se le opone es el Mal. Ahí tenemos un ejemplo muy claro de la transformación de una situación de dominación económica y política en una falsa situación moral. No creo que haya un eje del mal: eso no designanada, mas que algunos enemigos de la potencia norteamericana tal como los ve Bush. Las consecuencias de esto son absolutamente terribles porque está declarando qué son el Bien y la democracia y están practicando la ocupación y la tortura. Sería difícil encontrar una definición más flagrante.

Usted ha dicho que la oposición entre tolerancia y fanatismo o, incluso terrorismo, está condenada a fracasar de antemano. De hecho, parece ser lo que sucede en la guerra actual. ¿Por qué?

–Pienso que la guerra actual es resultado de la ausencia de una gran política de igualdad en el mundo. Generalmente se produce una guerra cuando la política es


FOTO SEBASTIÁN FREIRE

débil. Estamos en una gran época de crisis de la política. En realidad, de crisis de la política revolucionaria. Durante un poco más de un siglo, hubo fuertes ideas de política de emancipación alrededor de la idea de revolución, de proletariado, de pueblo. Hoy todas estas ideas están en crisis. De modo que estamos ante una gran debilidad de la política de la igualdad: todos se han aliado al capitalismo. Y no hay que olvidar que el capitalismo es una política violenta, muy intolerante a todo lo que no es él mismo, dominada por intereses muy brutales. Las violencias actuales son tanto más terribles puesto que no son el conflicto claro entre una política y otra, son más bien las consecuencias violentas y negativas de la situación de desigualdad que existe en el mundo. Por lo tanto, tenemos y tendremos situaciones violentas de este tipo, salvajes y oscuras, de los dos lados, hasta que no hayamos resuelto el problema de la crisis política. Y esto es trabajo de toda una generación al menos porque la historia muestra que la creación de una nueva forma de política de la igualdad supone mucha experiencia, muchas ideas nuevas, y un gran trabajo de organización y, por el momento, es algo que está muy disperso y a título experimental. Hay una especie de carrera de velocidad entre la creación política nueva y las fuerzas de destrucción. Pero no tenemos que perder la confianza.

¿En qué experiencias encuentra estos elementos de política nueva?

–Hay experiencias muy diferentes unas de otras, muy múltiples. Podemos citar el movimiento antiglobalización con las manifestaciones en Seattle y Génova, podemos citar algunas experiencias locales muy fuertes como Chiapas o algunas más limitadas como la que comentaba que hacíamos en Francia en relación a los obreros extranjeros. Y hay muchas experiencias que no conozco porque justamente no tenemos un marco general para poder conocer todas estas experiencias, no tenemos lo que desde Marx se llamaba una "Internacional".

¿Y eso es una ventaja o una desventaja?

–Por el momento, no tenemos una idea unificadora lo suficientemente fuerte. Incluso Marx tuvo que disolver su propia Internacional después de 1870, lo cual prueba que es una situación muy complicada. Por el momento, estamos dentro de lo múltiple de las experiencias y hay que seguir adelante.

¿Esta multiplicidad sería diferente a esa "fascinación turística" por la multiplicidad que se expresa en ciertos modos de multiculturalismo?

–Exactamente. Se trata de una multiplicidad que, por el contrario, trata de ser universal y que busca vincular situaciones y gente diferente. Lo que puede reunir a gente diferente es un proyecto común como, por ejemplo, una política común. De otro modo, es cierto, lo que hay es un interés turístico por los otros, que mantiene la situación actual.

Alguna vez definió la política como aquello que toma distancia del Estado. Con esta premisa, ¿qué crítica de la democracia se despliega?

–Primero hay que definir bien qué es la democracia. La democracia *puede* querer decir la igualdad, el proyecto político común; en ese caso diremos que se trata de una democracia real, activa. Democracia también puede designar cierto régimen político: es una definición más bien del lado delEstado. En el fondo, se puede definir la democracia desde el Estado o desde la gente. No es lo mismo. Hoy sabemos que la democracia del lado del Estado es compatible con la guerra, la opresión, la desigualdad y la injusticia. Por eso es quizás un régimen menos malo que la tiranía, pero es la forma moderna de la gran opresión. Cuando una escucha decir que Estados Unidos o que India es una democracia, nos vemos obligados a constatar a Estados Unidos como la mayor potencia imperial y a India como una sociedad de castas. En estos casos, democracia es una palabra muy limitada. Pienso que toda política hoy tiene que tomar distancia de la democracia en el sentido del Estado. Y, en particular, nunca debemos hacer propaganda por la instalación por la fuerza de la democracia en otras partes. Es como una especie de cruzada: convertir a la gente a la democracia, como antes se quiso convertir al cristianismo.

¿Considera que Europa tiene cómo oponerse al unilateralismo norteamericano?

–Creo que Europa tiene esta posibilidad si se reúne alrededor de su núcleo duro, si se constituye en algo más, diferente, de una federación sin unión política. Hoy hay países de Europa que están muy ligados a los intereses norteamericanos: Inglaterra, claro, pero también una cantidad de países del Este como Polonia y Hungría. Esta es, entonces, una situación sin fuerza. Yo lo que propuse es partir de los países que tienen la capacidad de oponerse al unilateralismo norteamericano: fundamentalmente, Francia y Alemania y, quizás algún día, también Italia y España. Si vamos en esa dirección, va a haber un equilibrio con Estados Unidos, pero si hacemos una Europa con los veinticinco países vamos a tener a Estados Unidos *dentro* de Europa.

Es decir, que usted llama núcleo duro de Europa a este conjunto de países...

–Creo que el núcleo duro de Europa son los países que tienen un deseo de independencia con respecto a los Estados Unidos. Y esta independencia tiene que ver con dos puntos fundamentales: la política exterior contra aventuras como la guerra de Irak o a favor de una paz real en Palestina y, a la vez, con una política interior que tiene que ver con el rol del Estado en la justicia social. Y sobre estos dos puntos los países de Europa pueden encontrar un camino original, pero tienen que querer resistir y para eso se necesitan hombres políticos sólidos.

EL EXTRANJERO

TRANSMISSION
Hari Kunzru

Hamish Hamilton
Londres, 2004
288 págs.

Digámoslo así: *Transmission* es una novela que podría haber sido escrita a seis manos por Martin Amis, William Gibson y Salman Rushdie. Pero no: la escribió con su diestra y su siniestra –con fría destreza y glamorosa perversión– Hari Kunzru. Nacido en Londres en 1969, hijo de indio e inglesa, Kunzru conoció la fama instantánea cuando se hizo público el millonario adelanto por su primera novela –*The Impressionist*, 2002, traducida por Alfaguara– y, enseguida, recibió críticas resplandecientes y ganó premios y se la definió como la más grande novela en su tipo desde *Hijos de la medianoche*. Y, sí: *The Impressionist* era muy buena, cumplía con creces sus ambiciones de saga histórica y de versión alternativa del Raj en los ojos de Pran Nath, un personaje camaleónico –un poco Barry Lyndon, un poco Julien Sorel– viajando y transformándose a lo largo de esa picaresca y mítica ruta que va de Bombay a Oxford. Pero, también, hay que decirlo: *The Impressionist* era una movida ejecutada con gracia y talento pero, también, previsible. Ahora, *The Impressionist* se vuelve todavía más meritoria a la luz de *Transmission*: una novela que no tiene nada que ver con la anterior y que convierte a Kunzru en un escritor todavía más atractivo y mucho más interesante. Para empezar, *Transmission* no es imperial sino milenarista y está protagonizada por Arjun Mehta: un paradigmático *nerd* todavía virgen a los veinte años, reclutado por los cazatalentos de Silicon Valley, y dispuesto a ser parte del Sueño Americano como parte del equipo de *cyber-coolies* trabajando para la firma Virugenix. Algo no demora en salir mal, el sueño muta a insomnio y Arjun se convierte en tecno-terrorista al infectar la red con un virus bautizado como Leela en honor a Leela Zahir, su actriz favorita de Bollywood: ese Hollywood azafranado de películas con canciones y dioses y vientres danzantes. La maniobra de Arjun –que no es del todo malintencionada– acaba resultando en una de esas novelas sobre la dislocación del ser donde hay lugar para la sátira clasista y envenenada (Martin Amis), la psicosis del héroe tironeado por varias culturas y cultos al mismo tiempo (Salman Rushdie) y la denuncia sobre los peligros y las seducciones de una sociedad tecnificada (William Gibson). Así, mientras *The Impressionist* –según propia confesión del autor– "era un juego donde los personajes eran grotescos y el protagonista no tenía ninguna vida anterior", *Transmission* –novela hija de sus tiempos; a Kunzru se le ocurrió volando rumbo a EE.UU. el 12 de septiembre de 2002 en un avión de línea americana donde "todos me miraban raro, como si yo fuera la peor de sus pesadillas"– aspira a algo más. Y, de algún modo, lo consigue y, de paso, vence a ese abismo más característico de la música pop que de la literatura: cómo superar un primer disco de mucho éxito. Buenas noticias entonces. Kunzru –quien meses atrás se dio el lujo de rechazar el premio John Llewelyn Rhiz patrocinado por *The Mail on Sunday*, periódico al que considera perseguidor de las minorías étnicas– ha optado por el camino más difícil: cambiar para seguir siendo lo que ya era, un escritor con talento del que, de aquí en más, cabe esperar lo inesperado.

RODRIGO FRESÁN

POESÍA Y VIDA

El día de un poeta

Arturo Carrera ha publicado dos nuevos libros, *Carpe Diem* y *Potlatch* (anticipado hace pocas semanas por *Radarlibros*). Separadamente, cada uno de ellos enriquece la literatura argentina contemporánea. Considerados en conjunto, constituyen un acontecimiento.



POR ARIEL SCHETTINI

Es notable cómo Arturo Carrera pasa de un libro al otro dándonos la oportunidad de mirar en la vida de un poeta como si ésta fuera un diagrama de flujo. En sus primeras obras (*Escrito con un nictógrafo*, *La partera canta*) era un poeta del espacio, del cosmos, y del poema como tela de un pintor que podía "hacer ver" la poesía sobre la página. Ahora es más bien un narrador, un novelista del tiempo mínimo. Entre el pintor y el novelista, Carrera fue astrónomo, meteorólogo en *La banda oscura de Alejandro*, entomólogo en el descubrimiento de la "poesía de los grillos" y maestro de *kindergarten* en *Children's Corner*. Algunos rasgos de su obra, de todos modos, persisten.

La obsesión por la dinámica familiar y sus intercambios genéticos, afectuosos y económicos es una de las constantes desde *Arturo y yo*. La necesidad de nombrar a la poesía como el lugar de conocimiento y comprensión del mundo por excelencia es otro de los distintivos que aparece de modo insistente. Pero es sobre todo un ritmo que está entre la tersura ideal del verso clásico, la palabra inesperadamente coloquial, y el modo persistentemente vanguardista de su escritura lo que lo vuelve inconfundible, absolutamente personal y cada vez más importante y necesario. No es casual que su obra sea la referencia de casi todos los poetas jóvenes y que adquiera, sobre ellos, el peso de una "influencia".

En este último tiempo salieron dos libros de Arturo Carrera: *Carpe Diem* (El Fulgor/Poesía), publicado en México y *Potlatch* (Interzona), en Argentina. *Carpe Diem* es una colección de poemas –todos titulados "Carpe Diem"– que recrean el significado verdadero de la figura poética: narrar el transcurso de un día vivido como una experiencia estética. De allí que sea posible que la experiencia de ver un cuadro de Corot pueda ser asimilada a la de ver un arco iris. El Carpe Diem obliga a vivir el día en cada uno de sus detalles porque la vida no es sucesión sino construcción infinitesimal de cada instante. Decir que se trata de un libro de detalles sería asignarle un mundo (una obra general) a la vida, que los textos de Carrera nunca afirman ni niegan. En el posfacio, escrito por César Aira, se lee: "Las preguntas en la poesía de Carrera nunca se responden con un 'sí' o con un 'no'. Es como si hubiera descubierto que la afirmación y la negación no hacen más que complicar las cosas".

Potlatch vuelve sobre un tema recurrente de la obra de Carrera: la infancia, los niños que nunca aparecen infantilizados ni artificialmente ennoblecidos. Muy por el contrario, son los niños de la avaricia salvaje, el pecado y el miedo. La palabra del título nombra (de acuerdo con la antropología de Mauss y Bataille) la acción ritualizada y tribal del gasto y de la entrega gratuita. En el universo de Arturo Carrera sirve para reunir todas las acciones que anudan los lazos familiares mediante el dinero.

Familia y dinero son las palabras que asocian los poemas en los que aparece la memoria puntual, nítida y cándida del poeta, que recuerda la relación entre la ostia de la comunión y las funciones digestivas que sobrevienen al comer "el cuerpo del otro", como en una tribu salvaje.

El libro es una colección de figuras del dinero en la que también aparece el Río de la Plata como el espacio de la muerte, el terror y el "gasto inútil" de los cuerpos que se tragó el río. Pero también el libro es una construcción estética de la moneda que elabora desde una perspectiva "poética" el fetichismo de la mercancía marxista representado en el "asco" que provoca el billete o la moneda: dos objetos colmados de esteticismo en sus retratos, paisajes, viñetas y enseñanzas.

Muchos de los poemas rememoran el tiempo infantil del ahorro y de la codicia infantil que fortalece el espíritu de los niños en el ahorro y sus instituciones: la Caja de Ahorro, la colección de estampillas y figuritas. Todo un mundo de la vida cotidiana que une el paraíso perdido de la abundancia material al tiempo perdido de la pobreza y de la memoria. El dinero en ese mundo familiar es también un ritmo que cuenta el tiempo, lo escande y le da un sentido.

Por otra parte, el libro es un recorrido por los lugares de cruce entre infancia, familia y creación de capital infantil: los momentos de la infancia en los que se acrecienta el capital y se invierte en un improbable futuro. Papá Noel, Los Reyes Magos, El Ratón Pérez, Los ñoquis del 29, el vuelto del kiosco.

Es como si el poeta se preguntara por esos lugares en los que el dinero parece que se uniera a la magia y al punto más álgido del egoísmo humano. Arturo Carrera nos guía por esa "época dorada" para mostrarnos que detrás del oro de la memoria se agazapan el vil metal y los lazos perversos que construye la infancia. Es el tiempo del origen de la creencia, de la credulidad y finalmente del escepticismo y de la desilusión.

En el poema "Títere de la moneda", Arturo Carrera condensa, como lo hace con cualquier objeto sobre el que pone la mirada, toda la estética del libro *Potlatch* y de una generación de escritores argentinos con los que su obra vive en constante diálogo: Aira, Lamborghini, etc...

Un niño llama a la casa para mendigar y el poeta le presenta la moneda enguantado en un títere benéfico: le da al mismo tiempo la moneda que pedía y algo más, una sonrisa. Pero el acto es del todo egoísta, dice el poeta: "Por suerte no soy yo". El azar lo coloca en el lugar en el que tiene que organizar una representación para dominar la culpa, pero también es una imagen mínima de todo acto caritativo: la construcción de un personaje de "bondad" y, al mismo tiempo, es una evasión de la responsabilidad que infantiliza la acción, la quita de contexto y la vuelve pueril. Ahora la Argentina, en ese instante, es el país de la representación y ese intercambio único es la regla y la ley para todo intercambio posible. En ese "instante sin rencor", Arturo Carrera nos dice en qué medida su obra piensa en pequeñas situaciones todo el universo y hasta qué punto esa reflexión es compleja. La dinámica de las clases enfrentadas no es sólo salvada por la moneda (otra representación) sino, mucho más importante, superada porque los personajes pueden construir un teatro "cómodo" para ellos: un títere y su público, un mundo de "amor sin culpa ni reproche".

No se trata de que el instante sea una fragmentación de la complejidad, para volverla comprensible, sino todo lo contrario: es la mirada poética la que vuelve cada intervalo un crisol de actitudes, gestos y acciones que permiten entender, finalmente, el paisaje general.

Carpe Diem y *Potlatch* son dos libros únicos. No sólo porque se tratan de la invitación a recorrer un nuevo momento en la obra de Arturo Carrera, algo siempre significativo para quien se interese por el lugar de la poesía en la literatura argentina. Son también dos libros en los que se puede indagar el valor de un día, pero también averiguar mediante la poesía acerca de eso que no tiene precio: la vida.